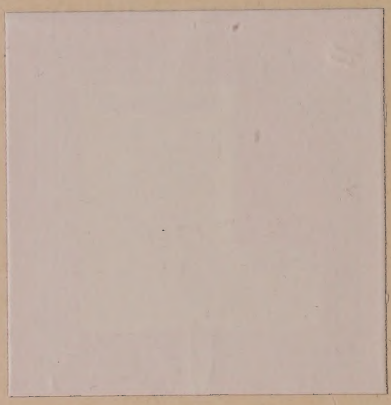
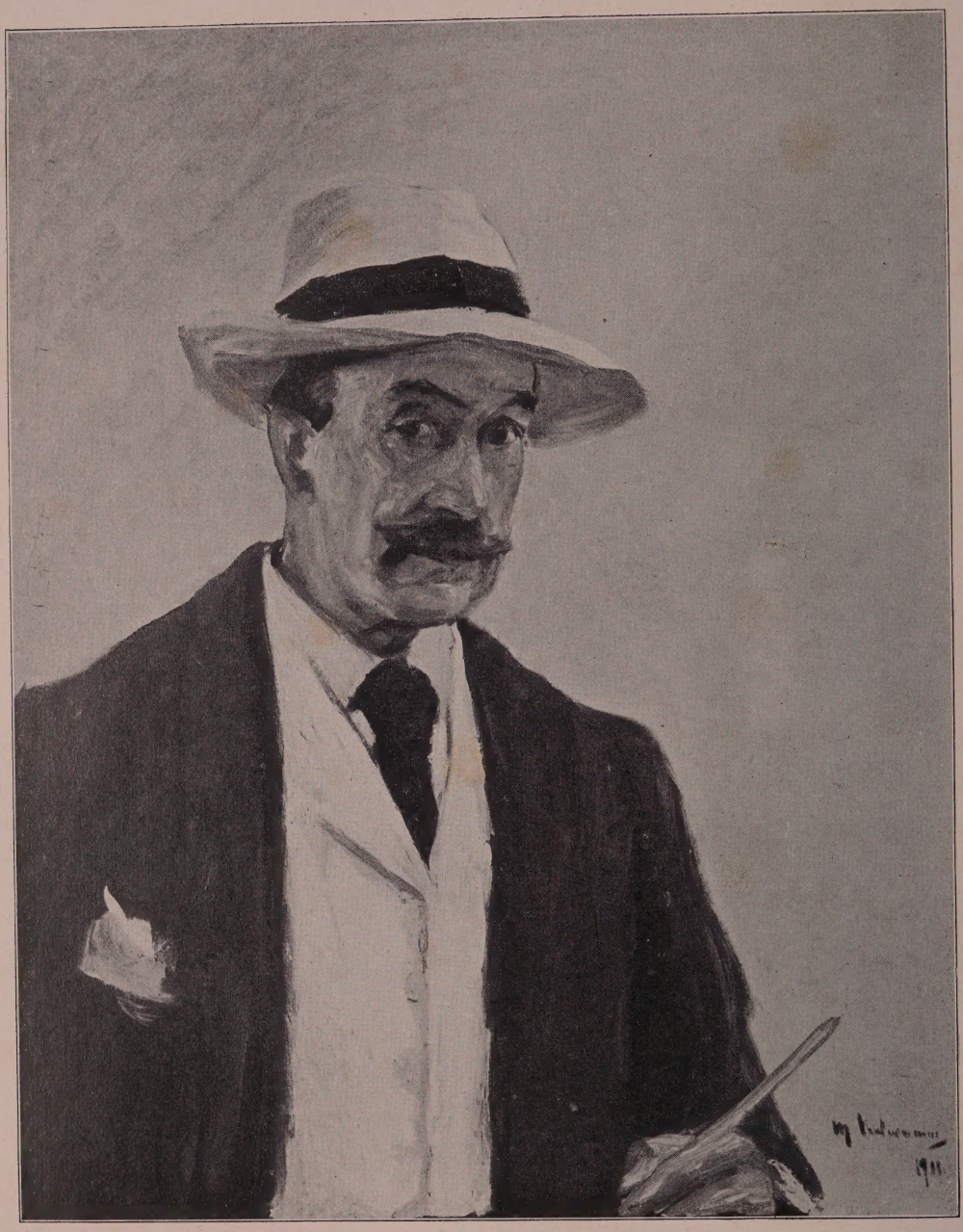
KLASSIKER DER KUNST

LIEBERMANN



LIEBERMANN



Selbstbildnis Max Liebermanns
1911

1217

LIEBERMANN

EINE AUSWAHL AUS DEM LEBENSWERK DES MEISTERS

IN 101 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN
VON
GUSTAV PAULI

STUTTGART UND BERLIN
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1921

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

THE GETTY CENTER
LIBRARY

MAX LIEBERMANN

Allmählich haben wir von der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts jenen Abstand gewonnen, der es ermöglicht, sie als eine Abfolge historischer Erscheinungen im Zusammenhang mit der Geistesgeschichte ihrer Zeit zu würdigen. Der Klärungsprozeß in dem Wirrwarr der überkommenen Tagesmeinungen hat begonnen, und immer deutlicher heben sich aus der Menge der Belanglosen die wahrhaft führenden Begabungen hervor.

Zwei gegensätzliche Bestrebungen lassen sich in unserer deutschen wie in aller europäischen Kunst dieses Zeitraums verfolgen: eine akademische, die unter Berufung auf die Muster der Antike und der Renaissance Schönheit, Stil, Monumentalität erreichen will, und eine andere, die anscheinend programmlos darauf ausgeht, das Leben des Tages auszudrücken. Zwischen beiden besteht Feindschaft. Anfänglich behauptet die Richtung auf Monumentalität das Feld. Allein die Gunst der Gebildeten und einiger begeisterter Fürsten kann auf die Dauer nicht darüber täuschen, daß es ihr am rechten Nährboden fehlt. Ihre Meister leben in der Vergangenheit und in der Zukunft, da die Gegenwart ihnen nicht gehört. Denn allmählich wird es offenkundig, daß der Genius des Jahrhunderts im anderen Lager weilt. Auch hier wurde Idealen gehuldigt und mit dem Unverstand gerungen — in einem befremdlichen Kampfe; denn die Skepsis einer individualistischen Kultur fand ihren Ausdruck in dieser Kunst. Indem der Impressionismus den relativen Wert der Naturerscheinung betont, die in jedem Betrachtenden sich anders darstellt, steigert er die grundsätzliche Bedeutung der Individualität. Der Impressionismus ist in einem ganz besonderen Sinne die Kunst der Persönlichkeiten und wird in zunehmender Verfeinerung eine vorzugsweise künstlerische Angelegenheit, alles andere als Volkskunst. Seine ersten Führer leben in Frankreich. Ihnen lassen sich in Deutschland wenige vergleichen, unter ihnen als der zentrale Meister, als der reinste und konsequenteste, Max Liebermann.

* * *

Liebermann wurde am 29. Juli 1847 zu Berlin geboren in einem seither abgebrochenen Hause, das an der Burgstraße gelegen war, gegenüber der Stelle, auf der später die Nationalgalerie erbaut wurde. Einige Jahre darauf übersiedelte die Familie nach der Behrenstraße und 1859 kaufte der Vater das stattliche Haus

am Pariser Platz neben dem Brandenburger Tor, in dem nun Liebermann selber seit dem Tode der Eltern wohnt. Den Knaben umgab die Ordnung eines reichen, doch einfach gesinnten Kaufmannshauses, in dem der Vater ein liebevoll strenges Regiment führte. Die Anschauungen von bürgerlicher Sitte, in denen er heranwuchs, haben allezeit Liebermanns Lebensführung bestimmt. Temperament und Phantasie, die ihm in ungewöhnlichem Maße zuteil geworden sind, gehen in seiner Kunst und in seiner Unterhaltung auf; den äußeren Gang seines Lebens haben sie nicht beunruhigt. Die künstlerische Begabung, die sich beizeiten meldete, wurde zwar durchaus nicht im Elternhause begünstigt, aber schließlich doch anerkannt, als der junge Liebermann erklärte, sich von der Universität, an der er immatrikuliert worden war, der Malerei zuwenden zu wollen. Sein erster Lehrer wurde Karl Steffeck. Liebermann erinnert sich seiner in Dankbarkeit. Und freilich mag er in ihm den geistesverwandten Ahnen ehren, so sehr er berechtigt ist, sich ihm als überlegen zu fühlen.

Zur Fortsetzung der Studien sollte nun eine Akademie bezogen werden. Und da Berlin wegen seines kümmerlichen Lehrbetriebes nicht in Betracht kam, gegen München und Dresden andere Bedenken bestanden, so einigte man sich auf Weimar, wo vor etlichen Jahren unter der Leitung des Grafen Stanislaus Kalckreuth eine Kunstschule mit vergleichsweise modernen Einrichtungen eröffnet worden war. — In den Jahren, die er hier verbrachte, empfing der junge Liebermann die erste entscheidende Anregung, nicht von seinen Weimarer Professoren, sondern von Michael Munkácsy, den er 1871 in Düsseldorf kennenlernte. Ihm begegnete in dem fast Gleichaltrigen ein unbedenkliches Malertemperament, einer, der auf eigentümliche Art moderne Anschauung mit altmeisterlicher Haltung zu verbinden wußte. Die Art, wie Munkácsy das Leben des Tages anpackte, war ganz zeitgemäß, während die bräunliche Farbenstimmung seiner Bilder mit ihren schweren Schattenmassen einen in den Galerien geschulten Geschmack verriet. Diese Vereinigung ist überhaupt für die erste Stufe der impressionistischen Malerei bezeichnend. Munkácsy hatte auf seiner Staffelei ein Bild, die Charpiezupferinnen, das Liebermanns Begeisterung in so hohem Maße erregte, daß er mit einer Variante der Komposition antwortete. Die „Gänserupferinnen", die er unverweilt in Angriff nahm, wurden Liebermanns erster entscheidender Erfolg.

Nun fühlte er sich in seinem Elemente. Er hatte jene Welt betreten, in der die rechten Stoffe für ihn bereit lagen: das Volk an der Arbeit, warmblütiges Leben, Sachlichkeit. Das war etwas anderes als das Komödiespielen der Genre- und Historienmaler. Eben die Alltäglichkeit des Gegenstandes gab den Anreiz zu seiner Behandlung, wie die großen Landschafter die einfachsten Naturmotive bevorzugen. Man beachte übrigens, wie Liebermann zum Unterschied von Munkácsy jeden Zug des Novellistischen vermied. Die Gänserupferinnen begründeten seinen Ruhm unter der malenden Jugend; einen älteren Herrn wie

Menzel befremdete die Reife der malerischen Haltung. Das Bild wurde auf der ersten Ausstellung in Hamburg verkauft. Den Erlös benutzte Liebermann für eine Reise nach Paris. Die Eindrücke jenes Aufenthaltes bewogen ihn im November des nächsten Jahres (1873) ganz dahin überzusiedeln. Paris, durch Krieg und Revolution gedemütigt, stand eben damals auf der Höhe seines künstlerischen Glanzes. Noch waren die Meister von Fontainebleau am Werke, Corot lebte als verehrter Altmeister, Courbet übte trotz räumlicher Entfernung die stärkste Wirkung aus, und schon begann das jüngere Geschlecht derer um Manet neuen Zielen entgegenzugehen. Merkwürdigerweise ist indessen Liebermann diesem vielfältigen Leben nicht sehr nahe gekommen. Er mußte des persönlichen Austausches mit den jüngeren französischen Kunstgenossen wohl oder übel entbehren, da den Deutschen allerorten der Haß umlauerte.

Von den Erstlingen der Impressionisten scheint er kaum Kenntnis genommen zu haben; vielmehr ging er auf dem in Weimar eingeschlagenen Wege weiter. Courbet regte ihn an und Millet imponierte ihm in dem Pathos seiner heroischen Bauerngestalten. Die Spur solcher Eindrücke läßt sich noch etliche Jahre bei Liebermann verfolgen; zunächst aber waren es ganz andere Dinge, die für seine Entwickelung bedeutsam wurden. Er entdeckte Holland. Schon ein paar Jahre vorher, im Sommer 1871, war er, wenn auch nur für wenige Tage, dort gewesen, im nächsten Sommer hatte er einen längeren Besuch gemacht; nun kehrte er von Barbizon aus, wo es ihm nicht mehr gefallen wollte, im Sommer 1875 zu monatelangem Aufenthalt nach Holland zurück, um es fortan jahrzehntelang, wenn es ihm irgend möglich war, allsommerlich zu besuchen.

Holland, das malerischeste Land Europas und zugleich die Stätte ruhmreichster Überlieferungen, wirkte auf ihn wie ein Gesundbrunnen. Seine frühesten holländischen Studien zeigen in ihrer blonden Helligkeit, die aus dem Rahmen seiner übrigen gleichzeitigen Arbeiten herausfällt, eine Vorausahnung seiner späteren Entwickelung. Hier hat er die bedeutsamsten Anregungen empfangen. Doch man darf die Natur nicht überschätzen. Kunst erwächst aus Kunst, und auch der scheinbar voraussetzungslose Impressionist verdankt nicht wenig der Tradition. Liebermann fand — wie auch Leibl — Vorbild und Führer in Frans Hals. Nicht in Rembrandt! Und das ist begreiflich genug. Denn Rembrandts einziges Vermögen, die Natur in seiner Kunst zu einem geheimnisvollen höheren Leben zu erwecken, ist an keine faßbaren Darstellungsformen gebunden. Seine Nachahmer, die sich an seine Äußerlichkeiten halten, sind noch immer einer üblen Manier zum Opfer gefallen. Frans Hals dagegen, der in einem anderen, ausschließlichen Sinne Maler war, ist in dem bewundernswürdig klaren Aufbau seiner Primamalerei für jeden, der sich der gleichen Mittel bedienen will, in höchstem Maße vorbildlich. Er und Velazquez stehen als die großen Lehrmeister hinter dem modernen Impressionismus — und der Stärkere von beiden war

Frans Hals. Liebermann hat im Sommer 1876 monatelang nach den Regentenbildern im Haarlemer Rathaus kopiert, meist Einzelheiten, Köpfe, Hände, nicht so sehr um Frans Hals in sein Atelier zu tragen, sondern um seine eigene malerische Handschrift auszubilden.

Die Pariser Zeit fand wie von ungefähr ihr Ende. Liebermann kehrte im Frühjahr 1878 in Begleitung seiner Eltern nach Berlin zurück. Dort begegnete ihm der Unfall, bei einem Sturz von der Treppe sich einen Beinbruch zuzuziehen. An die Kur schloß sich eine längere Zeit der Rekonvaleszenz, in deren Verlauf er nach Venedig kam. Ein zufälliges Zusammentreffen mit einigen Münchner Malern — u. a. Lenbach — entschied über seine nächste Zukunft. Sie überredeten ihn, sich in München niederzulassen. Das Atelier in Paris wurde nun aufgelöst. Der Entschluß kostete Liebermann keine Überwindung. Nur eines verknüpfte ihn noch mit Paris. In dem Bewußtsein, daß er hier, an dem Vorort europäischer Malerei, am ehesten gewürdigt werde, pflegte er seine wichtigsten neuen Arbeiten zuerst im Salon auszustellen. Es war ihm mit der deutschen Kritik ähnlich ergangen wie Leibl.

Die sechs Münchner Jahre von 1878 bis 1884 stellen sich dem Rückschauenden als ein Intermezzo in Liebermanns Leben dar. Wohl hat er in jener Zeit einige seiner bekanntesten Bilder gemalt, allein seine bis dahin rasch fortgeschrittene Entwickelung scheint sich zu verlangsamen. Liebermann prüft den bisher zurückgelegten Weg und zwingt sich, innerlich unbefriedigt, zu einer strengeren zeichnerischen und malerischen Durcharbeitung seiner Aufgaben. Wie immer in solchen Übergangszeiten seines Lebens vollzieht sich der Erneuerungsprozeß in der Auseinandersetzung mit Geistesverwandten, die er sich irgendwie überlegen fühlt. Und zwar sind die Anreger diesmal Leibl und Menzel. An Leibl fesselte ihn das edle Handwerk. Niemand ist ihm in dem Schmelz der Primamalerei zu vergleichen, mit der er der Schönheit alles Stofflichen liebevoll bedächtig nachgeht. Hier waren Vorzüge, die Liebermann heiß umwarb, eben weil sie seiner Begabung versagt waren. Was ihn Leibl aufsuchen ließ, war dasselbe Verlangen, das ihn einem Frans Hals genähert hatte. Menzel dagegen bedeutete die Ermahnung zur strengen zeichnerischen Schule, zu scharfer lebensuchender Beobachtung. Menzel war in noch höherem Maße als Leibl für Liebermann ein Verwandter in seiner geisteshellen, unsinnlichen und skeptischen Einstellung zur Welt. Seine Art, das Naturmotiv durch analysierende Betrachtung in seine Ausdruckswerte zu zerlegen, mußte Liebermann stark anziehen. Merkwürdig war es nur, daß diese Anziehungskraft sich gerade in der räumlichen Entfernung bewährte. In Berlin ist Liebermann dem Alten nie so nahe gekommen wie damals in München. Dabei handelte es sich auch hier durchaus nicht um ein äußerliches Nachahmen, sondern um ein Erwecken eigener Kräfte.

In gewissem Sinne erwies sich Liebermann sogar seinen Vorbildern als überlegen. Er war urbaner und vermochte es leichter, das Bildganze zu be-

herrschen, während Menzel wie Leibl durch ihre eigentümliche Begabung dahin geführt oder verführt wurden, sich in Einzelheiten zu verlieren, worüber ihnen dann der Aufbau des Ganzen zerbröckelte. Nur in einigen Fällen verstrickt sich Liebermann in ein Menzelsches Zuviel. Sonst sind ihm in jenen Jahren einige seiner vollkommensten Bilder gelungen von einer ungewöhnlichen Zartheit des Kolorits, wie die Bleiche oder das kaum hinlänglich gewürdigte kleine Juwel der Eva, des holländischen Bauernkindes mit dem angebissenen Apfel.

Auf die problematischen und doch so ergebnisreichen Münchner Jahre folgte mit der Übersiedelung nach Berlin im Jahre 1884 eine stetigere Entwickelung. Liebermann vermählte sich, und während er sich des Glückes seiner jungen Ehe in wohl geordneter Häuslichkeit erfreute, besiegte er allmählich in einer Reihe von unbestreitbaren Meisterwerken den Widerstand gereizter Gegnerschaft in der Kritik und im Publikum. Nacheinander entstanden im Laufe weniger Jahre die Flachsscheuer in Laren, die Seilerbahn, die Netzflickerinnen, das Stevensstift und die Frau mit den Ziegen, das Bild der Münchner Pinakothek.

In den Netzflickerinnen wurde ein Höhepunkt erreicht. Sie sind das volkstümlichste unter Liebermanns Werken — von einem unwiderstehlichen Rhythmus erfüllt und von einer suggestiven Intensität des gefühlten Erlebnisses. In der ragenden blonden jungen Frau verkörpert sich symbolhaft die Kraft und die Sehnsucht eines Volkes von Fischern und Seefahrern. Der hinreißende Eindruck der Improvisation wird durch die Art der Malerei unterstützt, die rauh und energisch die Farbenmassen auf die Leinwand streicht ohne Rücksicht auf die noch nicht lange vorher begehrte Schönheit des Vortrags. Und doch ist kein anderes Bild Liebermanns so sorgsam jahrelang erwogen wie eben dieses. Die entscheidende Hauptfigur im Vordergrund, neben der alles übrige im Verhältnis der Begleitung zur Melodie steht, wurde erst in der letzten Fassung der Komposition eingefügt.

Allmählich lichtet sich um diese Zeit Liebermanns Palette. In den neunziger Jahren entsteht eine Gruppe von Bildern, deren Helligkeit einer mittäglichen Landschaftsstimmung bei bedecktem Himmel entspricht. Bezeichnend ist eine photographische Aufnahme, die Liebermann in den Dünen bei Noordwijk zeigt vor der Staffelei am Bilde des schreitenden Bauern. Liebermann war nie naturalistischer als damals, doch diese neue Annäherung an die Natur bezeichnet nur den Übergang zu seiner völligen Meisterschaft. Die Zeiten, da er sich von der Anregung durch andere eine Erneuerung versprach, sind vorüber. Er ist seiner gewiß geworden; statt der gepflegten Malerei im Sinne der Franzosen bedient er sich einer energischen Kurzschrift, die eben in ihrer nervösen Knappheit ein Element des Lebens enthält. Und dieses eine wesentliche Ziel seiner Kunst enthüllt sich nun in aller Deutlichkeit: in der Darstellung des Lebens Leben zu erwecken. Hierin ist Liebermann unerreicht. Denn keiner versteht es so wie er, den vorübergleitenden Zug individueller Bewegung im Fluge zu haschen.

Man meint wohl, es sei nicht eben schwer, es auszudrücken, wie einer stehe oder gehe; ein Vergleich mit den Bildern anderer oder mit der Photographie, deren Beihilfe Liebermann grundsätzlich von jeher verschmäht hat, belehrt indessen darüber, daß seine Gestalten nicht nur lebendiger bewegt sind als die anderer vergleichbarer Kunst, sondern — so paradox es klingen mag — lebendiger als die Natur selbst, d. h. lebendiger als wir sie sehen. So stehen wir auch hier vor einem der Mysterien aller Kunst, das eben in dem Einswerden des schaffensmächtigen Betrachters mit der ihn umgebenden Welt beruht. Es ist nicht das Objekt, was Liebermann uns zeigt, sondern der Sinn des Objektes, wie er sich ihm darstellt — also ein sichtbar gewordenes Gebilde seiner Phantasie. Mit welchem Rechte nennt man ihn einen „Naturalisten"?

Von jeher liebte es Liebermann, ein Motiv nicht auf Leiblsche Art durch gründliche Bearbeitung ein für allemal zu erledigen, sondern es in Varianten zu umkreisen, bis er ihm seine Ausdrucksmöglichkeiten abgewonnen hatte. Häufig wird eine erste bildmäßig abgerundete Fassung vor der Natur selbst rasch entworfen. Die Grenze zwischen Studie und Bild zu bezeichnen fällt bei Liebermann besonders schwer. Dann wird auf solcher Grundlage das Thema in der winterlichen Arbeit des Ateliers mit Modellen noch einmal oder mehrmals aufgenommen. Ausnahmsweise finden wir wörtliche Wiederholungen, ausnahmsweise auch vereinzelte Kompositionen. In seiner Frühzeit stehen gruppenweis zusammen die Bilder der in einem dunklen Raum arbeitenden Frauen, dann die Feldarbeiter. Die Schusterwerkstatt und die stopfende Alte am Fenster gehören zueinander wie das Altmännerhaus und die Amsterdamer Waisenmädchen. Besonders lehrreich ist ein Vergleich zwischen der Behandlungsart verwandter Themen in früherer und späterer Zeit, z. B. zwischen den Wirtshausgärten von 1883, 1893—1894, 1902 und 1905. Es wird immer mehr Abstand gewonnen, immer weniger Einzelheit mitgeteilt; der Blick umfaßt immer sicherer das Ganze in Einem; die Farbe wird kräftiger und der Eindruck lebendiger, obwohl gerade die letzten Fassungen motivisch am wenigsten vom Tun der Menschen berichten.

Einige Themen erweisen sich als besonders ergiebig, wie der Seestrand oder die Amsterdamer Judengassen. Hier ist es nicht möglich, ein einzelnes Bild hervorzuheben. Vielmehr bezeichnet die Reihe der Variationen eine Höhe im späteren Schaffen Liebermanns. Überaus bezeichnend für seine bei aller Geschäftigkeit bedächtige Art ist es, daß er lange gezögert hat, die See in seinen Darstellungskreis aufzunehmen, obwohl er doch fast alljährlich an ihrer Küste verweilte. Vielleicht hielt ihn die Note des Pathetischen zurück, die einige neuere, zumal Courbet, der Schilderung der Brandung gegeben haben. Nur einmal hat Liebermann in einer prachtvollen Studie der Münchner Sezessionsgalerie einen verwandten Ton anklingen lassen, sonst schildert er die See als Hintergrund des alltäglichen sommerlichen Badelebens. Neben diesen heiter

bewegten Strandszenen stehen die Bilder der Judengassen als die farbenglühenden, leidenschaftlich erregten Zeugnisse eines durch die Jahre nicht gemilderten Temperamentes.

Von einer so sehr auf das individuelle Leben eingestellten Begabung ließen sich von vornherein Bildnisse erwarten. Daß sie erst verhältnismäßig spät von Liebermann verlangt wurden, war sein Glück. Kaum einer hat sich in jungen Jahren ungestraft der Popularität als Bildnismaler erfreut. Als dann später die Aufträge kamen, war Liebermanns Ansehen so befestigt, daß man ihn gewähren ließ, auch wenn die Selbstgefälligkeit seiner Auftraggeber schwerlich auf ihre Rechnung kam.

Ist Liebermann überhaupt „Porträtmaler"? Die Klassierung beschränkt ihn ungebührlich. Der rechte Porträtist verdankt seinen Erfolg einer stillen Übereinkunft mit dem Geschmack seines Publikums, da er gewisse Formeln bereit hält, die das billigerweise zu erwartende Maß von Schönheit, Eleganz und Würde garantieren. Die verkörperte Vollendung dieses Typus war van Dyck. Seither nehmen sich alle berühmten Bildnismaler Europas wie mehr oder minder gelungene Kopien nach van Dyck aus. Liebermann zählt nicht zu ihnen, denn eben jene Bereitwilligkeit zu gesellschaftlicher Konvention geht ihm ab. (Bezeichnenderweise enthält eines seiner frühesten Bildnisse, das des Hamburger Bürgermeisters Petersen in feierlicher Amtstracht, das ganz auf Repräsentation gestellt war, einen Anflug von Verlegenheit — nicht des Dargestellten, wie man wohl gemeint hat, sondern des Malers.) Liebermann steht seinen Bildnissen nicht anders gegenüber als seinen übrigen Aufgaben mit der einen bedeutsamen Einschränkung, daß er in der Wahl des Motivs nicht frei war. So gehören denn seine Porträte von Personen, die ihn nicht zu fesseln wußten, zu seinen schwächsten Arbeiten. Wenn sie auch ihren Originalen ähneln mögen, ihm selber sehen sie nicht ähnlich. Und dies Versagen ehrt ihn. Dafür sind dann seine besten Bildnisse auch die echtesten Zeugen seiner Begabung, geistreichen Epigrammen vergleichbar. Er versteht es, seine Leute zu durchschauen und ihr Wesen auf eine knappe, bisweilen drastische Formel zu bringen. So leben sie nun in seinem Bildnis weiter, vielleicht nicht ganz so, wie sie ihren Zeitgenossen erschienen, aber vielleicht auch interessanter als in der Wirklichkeit. — Einen besonderen Fall bildet der Hamburger Professorenkonvent von 1906, ein von Lichtwark angeregter, leider vereinzelt gebliebener Versuch, die schöne alte Aufgabe des Gruppenbildnisses neu zu beleben. Die Komposition ist sorgfältig erwogen. (Nachträglich meint dann der Beschauer, sie habe sich als selbstverständlich ergeben.) Alle Mienen der Versammlung sind der überragenden Persönlichkeit Brinckmanns zugewendet, der eben ein Referat hält. So ist die Einheitlichkeit des Motivs erreicht. Einheitlich ist auch die malerische Haltung des Bildes, das schon jetzt, im Laufe von anderthalb Jahrzehnten, vortrefflich zusammengewachsen ist. Das Nebeneinander der Köpfe, das vor dem dunklen

Grunde der älteren Gruppenbildnisse für gewöhnlich grell und unruhig wirkt, wird durch die Bücherschränke des Hintergrundes mit der Spiegelung ihrer Glasscheiben ausgeglichen.

Allzuoft, bisweilen geflissentlich, wird in der landläufigen Vorstellung die Begabung vom Charakter getrennt; und doch beruht eben in ihrer Einheit die Größe. Genie ist Charakter. Nicht seinem Talent allein hat Liebermann seinen Rang zu verdanken; vielmehr hat es neben ihm andere gegeben, denen dies und jenes mühelos gelang, was er sich erst erkämpfen mußte oder auch nie erreichte. Gerade bei ihm ist es der mit dem Talent vereinte Charakter, der ihn über seine deutschen Artverwandten erhebt. Alles, was im Menschen Liebermann stark, echt und wertvoll ist, lebt formgeworden in seiner Kunst: sein Temperament, seine Energie, seine kritische Intelligenz und seine naive Gesinnung. Eines schließt das andere keineswegs aus. Nichts wäre ungerechter, als den Zug des Naiven in Liebermann zu übersehen; denn eben darin ist er Künstler, daß er gefühlsmäßig denkt. Sein Intellekt steht im Dienste seines Instinktes. Dabei ist er sich selber ein strenger Richter. Er kennt oder fühlt sehr wohl den eigenen Wert, aber auch die Grenzen seiner Begabung. Eben deswegen hat er sie rein zu erfüllen vermocht und im Alter geerntet, was seine Jugend ihm verhieß.

An seinen französischen Zeitgenossen gemessen erscheint er als unsinnlich, unter seinen Landsleuten als einheitlich, klar und weltmännisch. Seine Entwickelung ist rascher oder langsamer verlaufen, aber immer folgerichtig, und sie gewährt uns in jeder Phase eine unzweideutige Vorstellung seines Charakters und seiner Absichten. Wenn ihn dieses von jenen überschwenglichen Naturen unterscheidet, die der Deutsche als die Repräsentanten seiner Art zu feiern liebt, so wollen wir es nicht vergessen, daß auch der zähe Wille, die Schärfe der Beobachtung und jene Schamhaftigkeit deutsch sind, die ein starkes Gefühl verbirgt, indem sie es meistert. Eben die Klarheit und Beherrschtheit sind es, die der unverkennbar norddeutschen, sogar berlinischen Kunst Liebermanns die internationale Geltung verbürgen. Er ist, wie wir eingangs sagten, der zentrale deutsche Meister jener Kunstrichtung, in der sich der Geist des verflossenen Jahrhunderts enthüllt.

Für die Reproduktion der in diesem Werke enthaltenen Bilder (mit wenigen an ihrer Stelle bezeichneten Ausnahmen) hat die Firma Paul Cassirer ihre Genehmigung erteilt, welcher der Herausgeber auch für manche Auskunft bei den vorbereitenden Arbeiten zu Dank verpflichtet ist.

Verzeichnis der Abbildungen

	Seite
Küchenstilleben (1873)	1
Kleines Mädchen (1871)	2
Gänserupferinnen (1872)	3
Konservenmacherinnen (1872)	4
Bei der Gemüsehändlerin (1874)	5
Kartoffelernte (1874)	6
Arbeiter im Rübenfeld (1875/76)	7
Das kleine Mädchen mit der Blume (1877)	8
Holländische Nähschule (1877)	9
Mutter und Kind (1877)	10
Schlachterladen in Dordrecht (1877)	11
Sanitätsrat Dr. Sachs (1878)	12
Christus unter den Schriftgelehrten (1878/79)	13
Stopfende Alte am Fenster (1880)	14
Konservenmacherinnen (1880)	15
Kleinkinderschule (1880)	16
Garten am Altmännerhaus in Amsterdam (1880)	17
Garten am Altmännerhaus in Amsterdam (1881)	18
Schusterwerkstatt (1881)	19
Amsterdamer Waisenmädchen (1882)	20
Eva (1882)	21
Spielende Kinder (1882)	22
Die Bleiche (1882/83)	23
Münchner Bierkonzert (1884)	24
Holländische Dorfstraße (1885)	25
Flachsscheuer in Laren (1887)	26
Seilerbahn (1887)	27
Schafherde (1888)	28
Die Tochter des Künstlers (1888)	29
Netzflickerinnen (1888/89)	30
Stevensstift in Leiden (1. Fassung 1889)	31
Ostfriesische Bauern beim Tischgebet (1890)	32
Frau mit Ziegen (1890)	33
Bürgermeister Petersen (1891)	34
Die Eltern des Künstlers (1891)	35
Biergarten in Brannenburg (1893)	36
Allee in Rosenheim (1893)	37
Kuhhirtin (1890/94)	38
Schweinemarkt in Haarlem (1894)	39
Schreitender Bauer (1894)	40
Allee in Elzvout bei Haarlem (1895)	41
Frau L. am Meer (1895)	42
Sitzender Bauer in den Dünen (1896)	43
Badende Knaben (1896/98)	44
Sonntagnachmittag in Laren (1898)	45
Schulgang in Laren (1898)	46
Brandung (1899)	47
Badende Knaben (1900)	48
Rindermarkt in Leiden (1901)	49
Villa in Hilversum (1901)	50
Zwei Reiter am Strande (1901)	51
Pferdeknechte am Strande (1902)	52
Simson und Delila (1902)	53
Das Atelier des Künstlers (1902)	54
Tennisspieler am Meere (1902)	55
Die Papageienallee (1902)	56
Der Papageienmann (1902)	57
Restaurant Jakob an der Elbe (1902)	58
Selbstbildnis (1902)	59
Polospiel in Jenischs Park (1902/03)	60
Holländische Frauen (1903)	61
Spitalgarten in Edam (1904)	62
Bildnis des Fräulein Ruetz (1904)	63
Generaldirektor Dr. Bode (1904)	64
Fürst Lichnowsky (1905)	65
Judengasse in Amsterdam (1905)	66
Judengasse in Amsterdam (1905)	67
Baron Alfred Berger (1905)	68
Leo XIII. in der Sixtinischen Kapelle (1906)	69
Der Professorenkonvent (1906)	70
Haus in Noordwyk Binnen (1906)	71
Gemüsemarkt in Delft (1907)	72
Judengasse in Amsterdam (1907)	73
Judengasse in Amsterdam (1907)	74
Kloveniershaus in Haarlem (1907)	75

	Seite
Strand von der Düne aus gesehen (1907)	76
Frau Kommerzienrat Biermann (1907)	77
Geheimrat Rathenau (1908)	78
Muschelfischer [graue See] (1908)	79
Strandbild (1908)	80
Strandbild (1908)	81
Strandbild (1908)	82
Linnenkammer im israelitischen Spital in Amsterdam (1908)	83
Reiter und Reiterin am Strande (1908)	84
Garten bei Noordwyk (1908)	85
Selbstbildnis (1908)	86
Selbstbildnis (1909)	87
Pferderennen (1909)	88
Richard Dehmel (1909)	89
Simson und Delila (1910)	90
Herr Kuhnt (1910)	91
Sommmerabend auf der Alster (1910)	92
Oberbürgermeister Dr. Adickes (1911)	93
Bürgermeister Dr. Burchardt (1911)	94
Kohlfeld (1913)	95
Gartenbank (1916)	96
Generalfeldmarschall von Bülow (1916)	97
Kind mit Wärterin (1919)	98
Geheimrat Cassel (1920)	99
Damenporträt (1921)	100

1873

Auf Leinwand, H. 0,82, B. 1,34

Küchenstilleben

1871

Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,62

Kleines Mädchen

1872

Auf Leinwand, H. 1,18, B. 1,72

Gänserupferinnen

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

1872

Konservenmacherinnen

Auf Leinwand, H. 0,45, B. 0,58

1874

Auf Leinwand, H. 0,81, B. 0,58

Bei der Gemüsehändlerin

1874

Auf Leinwand, H. 1,01, B. 1,70

Kartoffelernte

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

1875—1876

Arbeiter im Rübenfeld

Auf Leinwand, H. 0,98, B. 2,08

1877

Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,53

Das kleine Mädchen mit der Blume

1877

Holländische Nähschule

Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,81

1877

Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,59

Mutter und Kind

1877

Auf Leinwand, H. 0,71, B. 0,43

Schlachterladen in Dordrecht

1878

Auf Leinwand

Sanitätsrat Dr. Sachs

1878—1879

Auf Leinwand, H. 1,51, B. 1,31

Christus unter den Schriftgelehrten

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

1880

Auf Leinwand, H. 0,55, B. 0,49

Stopfende Alte am Fenster

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

1880

Konservenmacherinnen

Auf Mahagoniholz, H. 0,49, B. 0,65

1880.

Kleinkinderschule

Auf Holz, H. 0,65, B. 0,97

1880

Auf Leinwand, H. 0,88, B. 0,61

Garten am Altmännerhaus in Amsterdam

1881

Auf Leinwand, H. 0,55, B. 0,74

Garten am Altmännerhaus in Amsterdam

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

1881

Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,80

Schusterwerkstatt

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

1882

Auf Leinwand, H. 0,78, B. 1,07

Amsterdamer Waisenmädchen

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

1882

Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,70

Eva

1882

Auf Leinwand, H 0,48, B. 0,64

Spielende Kinder

1882—1883

Die Bleiche

Auf Leinwand, H. 1,08, B. 1,73

1884

Auf Leinwand, H. 0,93, B. 0,69

Münchner Bierkonzert

1885

Auf Leinwand, H. 0,86, B. 1,14

Holländische Dorfstraße

1887

Auf Leinwand, H. 1,35, B. 2,32

Flachsscheuer in Laren

1887

Auf Leinwand, H. 0,91, B. 0,68

Seilerbahn

1888

Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,92

Schafherde

1888

Auf Karton, H. 0,46, B. 0,37

Die Tochter des Künstlers

1888—1889

Netzflickerinnen

Auf Leinwand, H. 1,87, B. 2,30

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

1889

Auf Leinwand, H. 0,78, B. 1,00

Stevensstift in Leiden (Erste Fassung)

1890

Ostfriesische Bauern beim Tischgebet

Auf Leinwand, H. 0,93, B. 1,20

1890

Auf Leinwand, H. 1,27, B. 1,72

Frau mit Ziegen

1891

Auf Leinwand, H. 2,04, B. 1,08

Bürgermeister Petersen

1891

Auf Leinwand, H. 1.20, B. 1,50

Die Eltern des Künstlers

1893

Auf Leinwand, H. 0,71, B. 1,05

Biergarten in Brannenburg

1893

Auf Leinwand, H. 0,91, B. 0,65

Allee in Rosenheim

1890—1894

Auf Leinwand, H. 0,90, B. 1,17

Kuhhirtin

1894

Auf Leinwand, H. 1,08, B. 1,48

Schweinemarkt in Haarlem

1894

Auf Leinwand, H. 2,00, B. 1,60

Schreitender Bauer

1895

Auf Leinwand, H. 0,90, B. 0,72

Allee in Elzvout bei Haarlem

1895

Frau L. am Meer

Auf Leinwand, H. 096, B. 1,20

1896

Auf Leinwand, H. 1,08, B. 1,51

Sitzender Bauer in den Dünen

1896—1898

Auf Leinwand, H. 1,11, B. 1,50

Badende Knaben

1898

Auf Leinwand, H. 1,10, B. 1,47

Sonntagnachmittag in Laren

Auf Leinwand, H. 0,60, B. 1,00

1898

Schulgang in Laren

1899

Auf Karton, H. 0,42, B. 0,57

Brandung

1900

Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,87

Badende Knaben

1901

Auf Leinwand, H. 0,58, B. 0,70

Rindermarkt in Leiden

1901

Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,80

Villa in Hilversum

1901

Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,90

Zwei Reiter am Strande

1902

Auf Leinwand, H. 0,66, B. 0,85

Pferdeknechte am Strande

1902

Auf Leinwand, H. 1,47, B. 2,13

Simson und Delila

1902

Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,80

Das Atelier des Künstlers

1902

Tennisspieler am Meere

Auf Leinwand, H. 0,70, B. 1,00

1902 Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,74

Die Papageienallee

1902

Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,75

Der Papageienmann

1902

Auf Leinwand, H. 0,70, B. 1,00

Restaurant Jakob an der Elbe

1902 Auf Leinwand, H. 1,15, B. 0,66

Selbstbildnis

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

1902—1903

Auf Leinwand, H. 0,71, B. 1,02

Polospiel in Jenischs Park

1903

Holländische Frauen

Auf Leinwand, H. 0,66, B. 0,83

1904

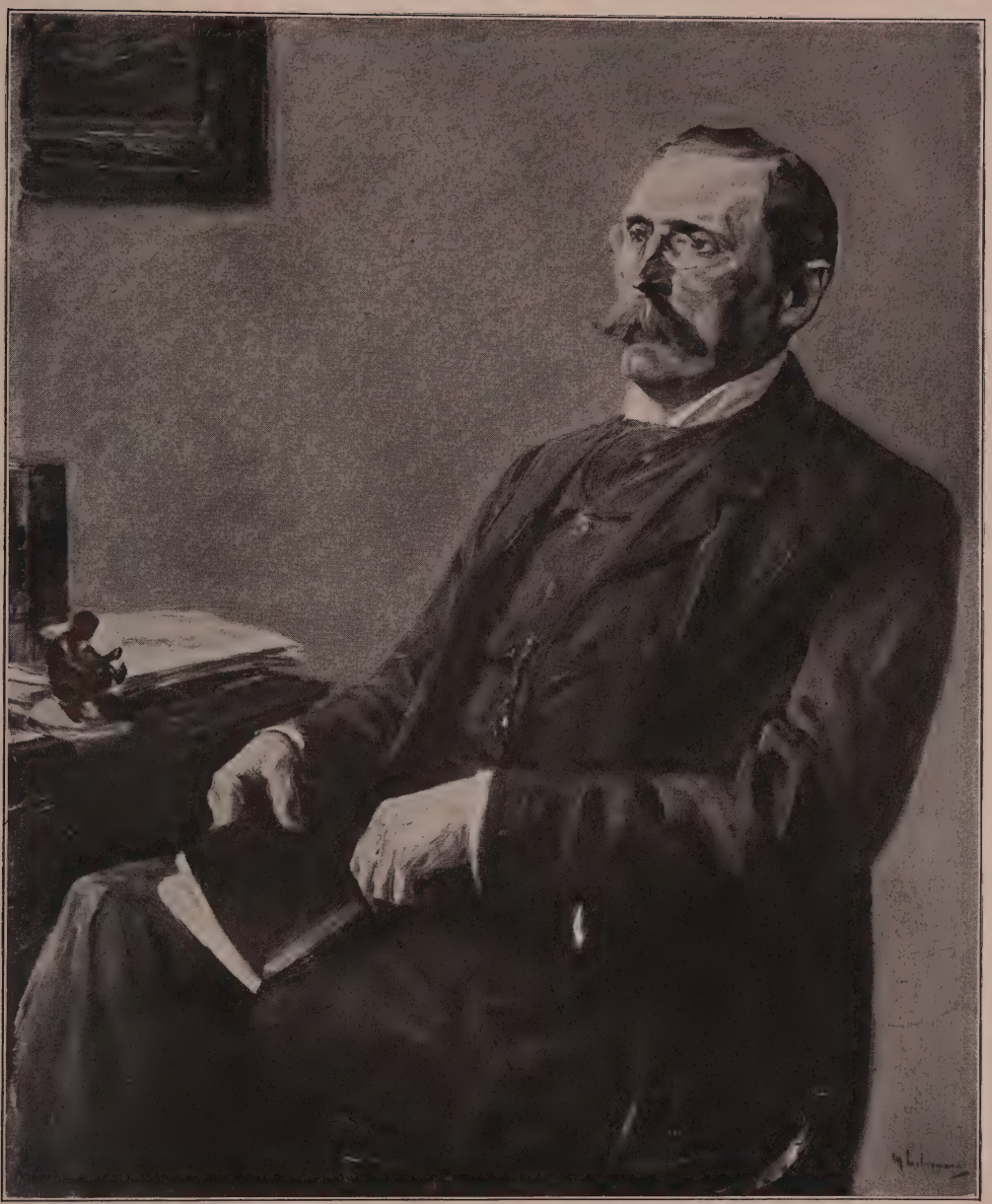
Auf Leinwand, H. 0,71, B. 0,89

Spitalgarten in Edam

1904

Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,70

Bildnis des Fräulein Ruetz



1904

Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,90

Generaldirektor Dr. Bode

1905 Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,90

Fürst Lichnowsky

1905

Auf Leinwand, H. 0,58, B. 0,71

Judengasse in Amsterdam

1905

Judengasse in Amsterdam

Auf Leinwand, H. 0,59, B. 0,73

1905

Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,86

Baron Alfred Berger

1906

Auf Leinwand, H. 1,10, B. 1,48

Leo XIII. in der Sixtinischen Kapelle

1906

Auf Leinwand, H. 1,75, B. 2,90

Der Professorenkonvent

1906

Haus in Noordwyk Binnen

Auf Leinwand, H. 0,55, B. 0,70

1907

Auf Leinwand, H. 0,69, B. 0,88

Gemüsemarkt in Delft

1907

Auf Leinwand, H. 0,55, B. 0,40

Judengasse in Amsterdam

1907

Auf Leinwand, H. 0,89, B. 0,65

Judengasse in Amsterdam

1907

Kloveniershaus in Haarlem

Auf Leinwand, H. 0,58, B. 0,88

1907

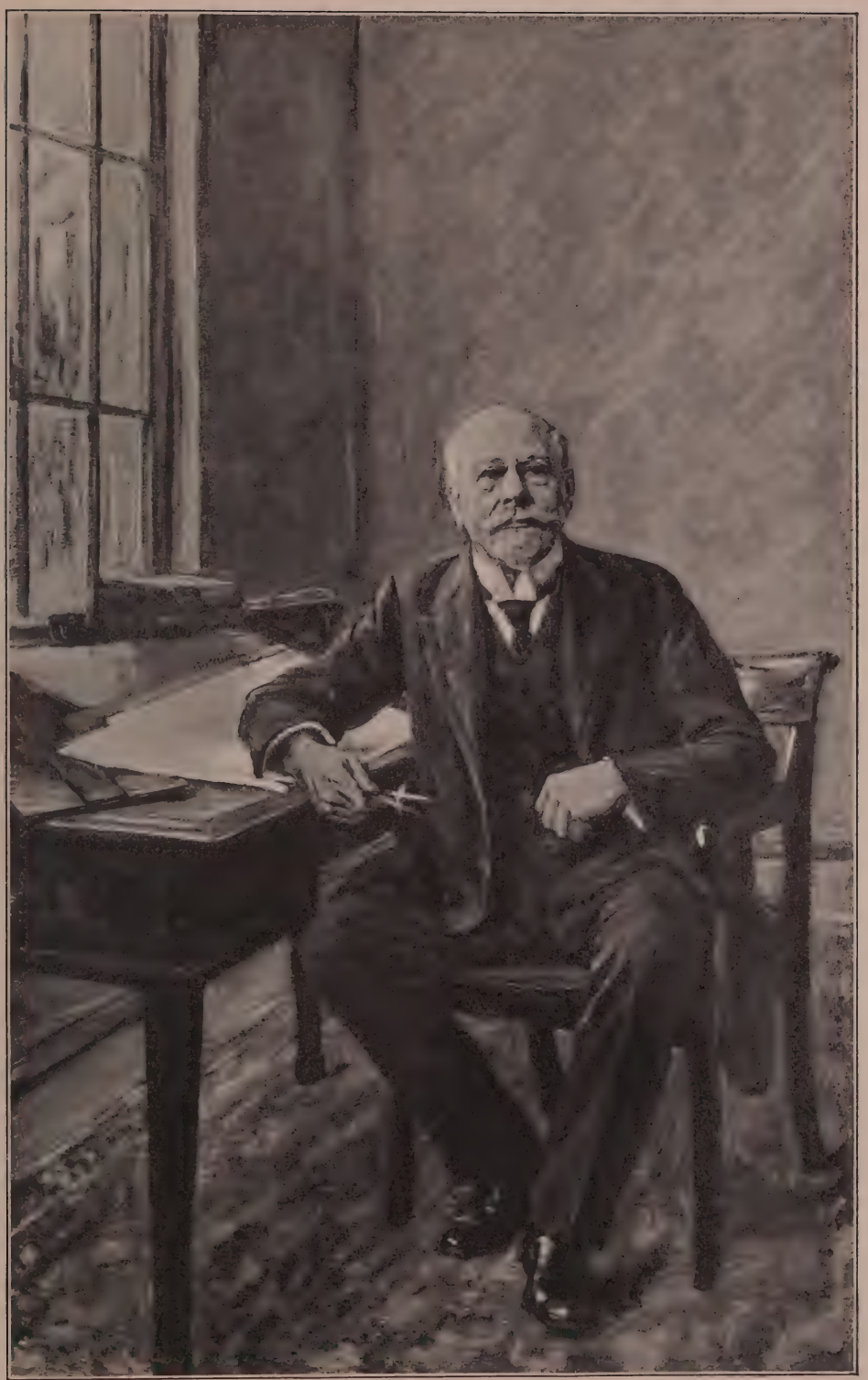
Auf Karton, H. 0,48, B. 0,56

Strand, von der Düne aus gesehen

1907

Auf Leinwand, H. 1,11, B. 0,70

Frau Kommerzienrat Biermann



1908

Auf Leinwand, H. 2,12, B. 1,32

Geheimrat Rathenau

1908

Auf Leinwand, H. 0,63, B. 0,75

Muschelfischer (graue See)

1908

Auf Holz, H. 0,61, B. 0,67

Strandbild

1908

Auf Holz, H. 0,61, B. 0,69

Strandbild

1908

Auf Holz, H. 0,56, B. 0,74

Strandbild

1908

Auf Leinwand, H. 0,57, B. 0,84

Linnenkammer im israelitischen Spital in Amsterdam

1908

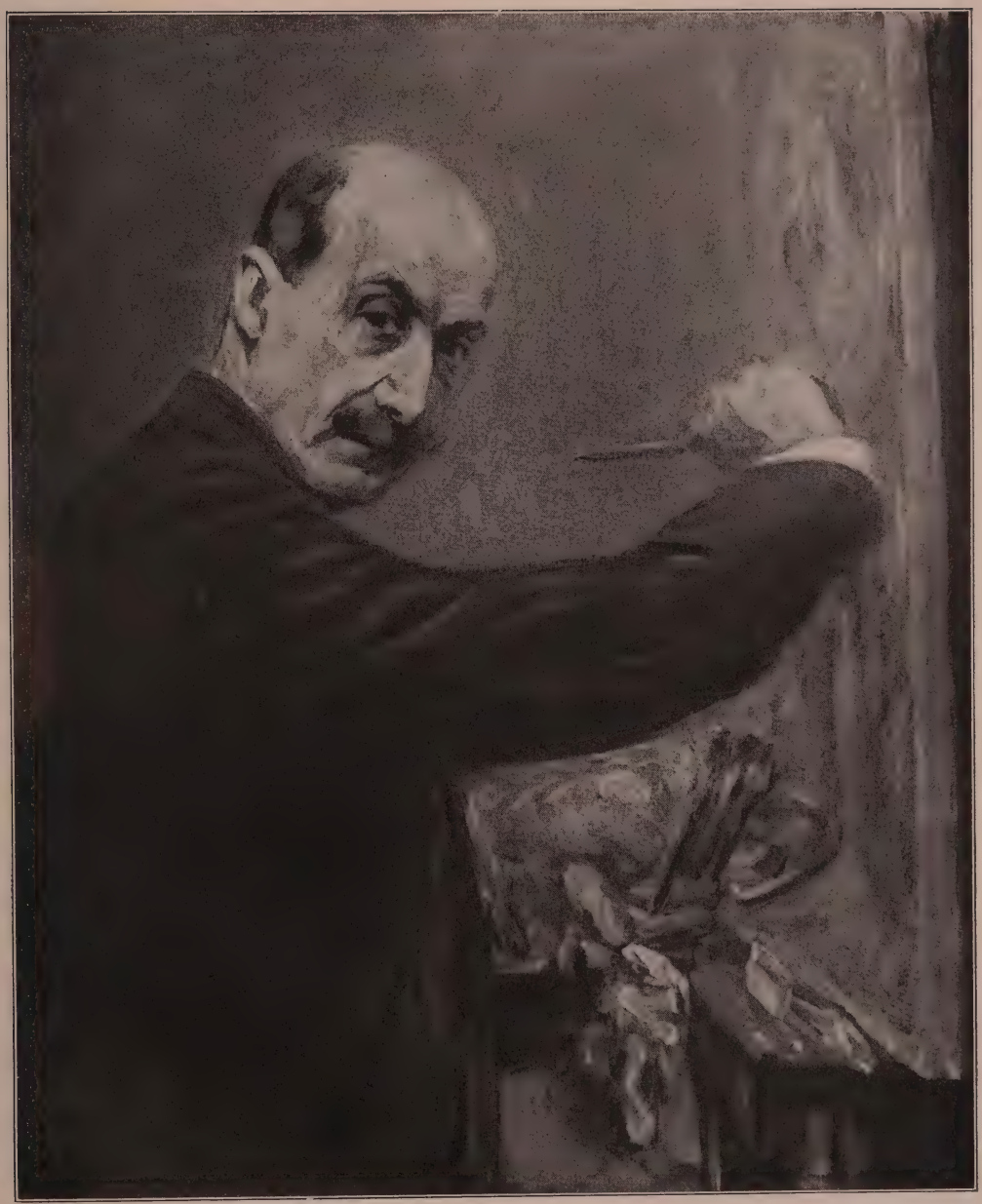
Auf Leinwand, H. 0,67, B. 1,00

Reiter und Reiterin am Strande

1908

Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,78

Garten bei Noordwyk



1908

Auf Leinwand, H. 0,87, B. 0,73

Selbstbildnis

1909

Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,92

Selbstbildnis

1909

Auf Leinwand, H. 0,52, B. 0,71

Pferderennen

1909

Auf Leinwand, H. 1,14, B. 0,92

Richard Dehmel

1910

Auf Leinwand, H. 1,25, B. 1,75

Simson und Delila

1910

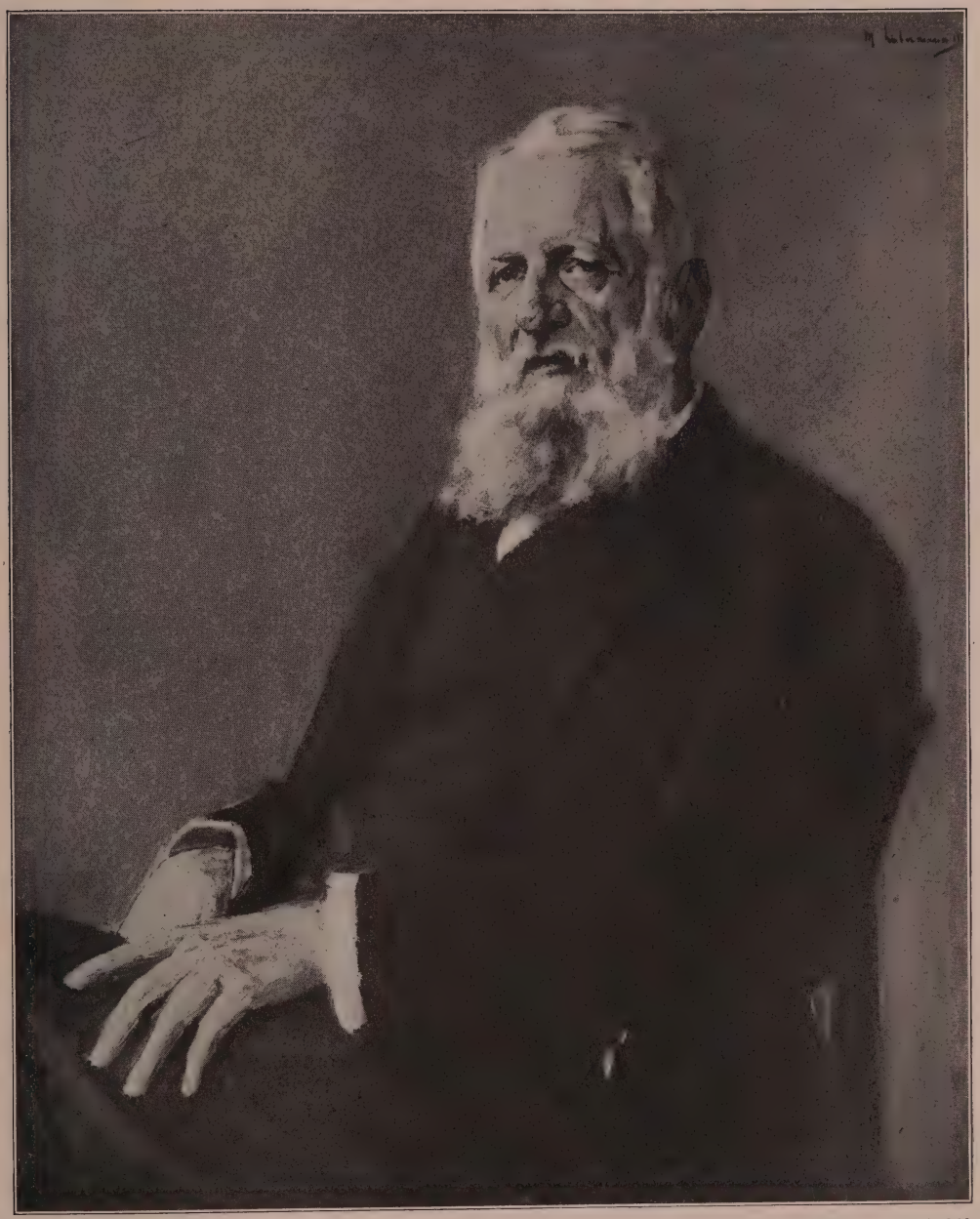
Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,92

Herr Kuhnt

1910

H. 0,87, B. 1,12

Sommerabend auf der Alster



1911

Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,92

Oberbürgermeister Dr. Adickes

1911

Bürgermeister Dr. Burchardt

1913

Kohlfeld

Auf Leinwand, H. 0,70, B. 1,00

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München

1916

Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,90

Gartenbank

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München

1916

Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,90

Generalfeldmarschall von Bülow

Nach einer Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München

1919

Auf Leinwand, H. 0,75, B. 1,00

Kind mit Wärterin

Mit Genehmigung von Julius Bard, Verlag, Berlin

1920

Auf Leinwand, H. 0,95, B. 0,73

Geheimrat Cassel

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

1921

Auf Leinwand, H. 0,99, B. 0,75

Damenporträt

11 K 6

88-B32129

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01277 8011